

谷川俊太郎『絵本』論

著者	大八木 敦彦
雑誌名	秋田公立美術大学研究紀要第 3 号
巻	3
ページ	3-14
発行年	2016-02-29
URL	http://doi.org/10.20726/00000063

谷川俊太郎『絵本』論

大八木 敦彦

1956年に出版された谷川俊太郎の第四詩集『絵本』は、谷川の初期の詩集の中では特殊な存在である。というのは、谷川が自ら撮影した写真と、詩を組み合わせた写真詩集だからだ。当時、谷川が写真詩集という実験的なスタイルを敢えて試みなければならなかったのは、処女詩集からの詩作の周期においてちょうど一つのサイクルを終えた、季節に喩えるならば四番目の冬の時期を迎えていたことによる。けれども、この冬の時期に準備された蕾は、後年、詩とビジュアルの結合（あるいは拮抗）という豊かな花を咲かせることになる。『絵本』に収録された詩についても、一つのサイクルの終わりが示されていて、つまり、詩人にとっての少年期の終わりが、全篇を貫くテーマとなっている。本論では、2010年に刊行された『絵本』の復刻版を元に、写真詩集として、また少年期の墓標として、谷川の詩世界に極めて重要な意味を持つこの詩集の、正確な位置づけを試みた。

キーワード：谷川俊太郎、詩、写真、少年

On *A Picture Book* by Shuntaro TANIKAWA

OYAGI Atsuhiko

A Picture Book (1956), the fourth collection of poems by Shuntaro Tanikawa, holds a unique position in his early works, as it is a photo-poem book which combines the poems with the photos, taken by the poet himself. At that time, he was in the fourth and the final stage of his cycle for making poems, when he spent the first winter season of his poetry life. Therefore, he worked hard to develop such an experimental style as the photo-poem book. This style, however, had a lot of buds that would be in full bloom in later years and bring rich harvests to the poet. He was to make many books showing both the harmony and the competition between poems and visual works like photos and paintings. The theme that crosses over all of the poems, collected in *A Picture Book*, is also 'the final stage' of a cycle, that is, the end of boyhood for the poet. This treatise tries to prove the significance of this book, consisting of poems and photos, as a burial marker of the poet's boyhood, based on the recent reprint edition (2010) of it.

Keywords: Shuntaro Tanikawa, Poem, Photo, Boyhood

谷川俊太郎『絵本』論

On A Picture Book by Shuntaro TANIKAWA

大八木 敦彦
OYAGI Atsuniko

一 『絵本』の位置

谷川俊太郎が最初期に刊行した詩集、即ち、処女詩集である『二十億光年の孤独』や二作目の『62のソネット』、三作目の『愛について』の初版本は、今でも古書店で手に入る。以前（二十年ほど昔）に、私がそれらを神田の古書店で見かけて購入した際は、いずれも数万円代であった。現在では価格も当時の倍近くにはなっているであろうが、入手可能であることは、時折目にする古書店の目録等でも確認できる。しかしながら、四作目の『絵本』だけは、ずっと市場に出たのを見たことがない。私が『絵本』の初版本の実物を目にしたのは、十数年前に長野にある文学館の一つ、軽井沢高原文庫で、谷川俊太郎に関する企画¹があった際に、ガラスケースの中に展示されているのを見た、後にも先にも唯その一度きりである。

谷川俊太郎の詩集は今日まで、選詩集も含めて七十冊以上が刊行されているが、その中で『絵本』だけが、いわゆる稀覯本になっている。これは『絵本』が初版三百部の限定版であったことが、第一の理由である。無論、出版的に通常は商業としての意味を持つに至らない詩集という領

域に置いて、そのほとんどは初版限定が実情であり、部数も一千部を超えるものは稀であろうが、そのような状況の現代詩において、例外的に多くの読者を持つ谷川の場合はその限りではない。実際、『二十億光年の孤独』は重版まで出されている。それでは『絵本』のみが何ゆえに文字通り少数の限定版だったのかと言えば、それは、これが写真詩集であったからだ。

『絵本』は一九五六年、的場書房から出版された。内容は、詩十七篇に谷川自身の撮影した写真二十枚（表紙を含む）を別貼にした構成で、通し番号と署名が入っていた。また、この詩集の六百円という価格の設定は、当時としては豪華本の類に入る（『二十億光年の孤独』は百八十円、『62のソネット』は二百五十円、『愛について』は二百円であるから、三倍の価格である）。加えて、それまでの三冊は、いずれも創元社から刊行されており、『絵本』の次の詩集『あなたに』もやはり創元社であるから、その点でも、出版社の異なる『絵本』の刊行は、かなり特殊なものであったといえることができる。

『絵本』の出版元であった的場書房は、今日では児童文学者として知られる北川幸比古が若き日に営んでいた出版社である。と言っても、実

際は北川が唯一人で経営し、出版の事業をおこなったのも、わずか二年ほどに過ぎないのだが、その間に、寺山修司の第一歌集『空には本』を始め、中江俊夫の『暗星のうた』や永瀬清子の『薔薇詩集』などを出して、戦後の現代詩歌を牽引する役目を果たし、伝説的な存在となった出版社である。

北川幸比古は谷川俊太郎の高校（当時はまだ旧制の豊多摩中学校）の同級生であり、谷川よりも一足早く文学に目覚めていて、谷川に詩を書く契機を与えたという意味で非常に重要な人物なのだが、谷川はそのような経緯もあって『絵本』の出版を依頼したと思われる。一方、『二十億光年の孤独』以来、谷川の詩集の出版に携わっていた創元社は、小林秀雄を取締役に迎えて、川端康成の『雪国』を刊行するなど、文芸に造詣の深い出版社であったが、写真別貼の体裁で六百円という異例の詩集は、作成し売りさばく（そうして利益を上げる）ことが無理と判断されても致し方なかったであろう。何れにしても様々な事情の故に、谷川は的場書房からの出版に踏み切り、それゆえ『絵本』は、谷川の著作としては実質上、唯一の自費出版となったのである。

『絵本』を通し番号や署名入りという特製本的なスタイルにしたのは、高い価格に見合うプレミア性を狙ったとも言えるが、それは、決して趣味性の強い私家本を意図したものではあるまい。その活動の最初から、詩の大衆性と詩集の商業性（即ち、詩人の自活性）を強力に意識していた谷川俊太郎が、一般読者を相手に「売れる」ことを目的にしない詩集の刊行というものを考えたことは、おそらく一度もなかったはずである。にもかかわらず、結果として『絵本』は三百部限定の自費出版という、如何にも谷川らしからぬ形で世に出されることとなった。そうまでして谷川を『絵本』の出版に踏み切らせたものは、一体何だったのであるのか。

それまでの三冊の詩集で詩人としての地歩を固めた谷川に、ここで一種の余裕が生じ、私家本的なスタイルの発想が浮かんたということも、確かになくはないであろう。けれども、それ以上に、この若い詩人を突き動かしたのは、写真と詩の組合せという新しい形式への挑戦の意識ではなかったであろうか。

ここで、論を進める前に、谷川の詩における最初期のスタイルの変遷について考えておかねばならない。

谷川俊太郎という詩人は、他の多くの天才芸術家の例に漏れず、初めから完成されたスタイルを持っていた。このような類の芸術家にとって、成長とはスタイルの発展や深化ではなく（既に「完成」されているものに発展はあり得ない）、ただ「変化」を意味する。言葉を換えれば、天才は生涯、自らのスタイルから逃げ続けなければならない運命を負っている。詩人などより、むしろインダストリアル・デザイナーになったかっただけの言い続けている谷川の詩語は、常にシンプルなデザイン性を備えており、日常的な機能とフォルムの美しさを完璧に一致させている点で、どこか「無印良品」を思わせる。そのような均整のとれた詩語の特性は、『二十億光年の孤独』において既に十二分に示されているが、この処女詩集では、少年の清新な感受性と、近未来の感覚に貫かれた知的なボエジーが、様々な詩型の中で溢れんばかりの生命の勢いを示している。それはあたかも、春の野の至る所で多くの種類の植物が、思い思いの形態で芽や葉をいつせいに吹き出しているさまを思わせる。

続く『62のソネット』で、谷川は西欧詩における古典的な十四行という定型によって、詩想とスタイルを制御することを試みた。それはちょうど、活発かつ奔放に生育を始めた植物の枝葉を思い切った刈り込み、整然とした人工的な庭園を造成しているかのようなのである。また、言葉の

日常性を濾過した形而上的な詩語を終始用いることによって、庭園の植物は幾何学的に統一された精緻な文様を描いているようでもある。

けれども、第三詩集の『愛について』では、前作における緊密な定型統一の反動のように詩型が自由化し、ある意味ではスタイルの弛緩が起こって、そのために長詩と散文詩の割合が多くなっている。同時に極めて重要なことには、『愛について』では、標題にも明らかなように「愛」がテーマとなっているのだ。確かに、宇宙や自然（谷川の用語では「世界」）に対する「愛」は、『62のソネット』でも繰り返し歌われていた……のみならず、それ自体が『62のソネット』のテーマとも言える。しかしながら、異性に対する恋愛感情という、最も詩を誘発しながらも、最も詩として結晶し難いテーマについては、谷川はそれまで慎重に、そして本能的にこれを避けてきた。けれども、この第三詩集に至って、ようやく谷川は詩に恋愛感情を歌い込もうと試みることになる。そして、結果的に愛の喜びよりもむしろ愛への疑念、失望感を歌う詩篇の方が多くなったことが、詩人の経験的な成長の著しさを感じさせる。『二十億光年の孤独』からわずか三年の間に、少年の季節は春から夏を過ぎて、青年の秋へと速やかに移ろった。葉は落ち、花々は枯れ、あるものは果実として熟し、その果実も大半は鳥や虫に食されながら、痛んだ果皮を秋の風に晒しているような光景が、『愛について』にはしばしば見受けられる。当然ながら、次は冬の季節を迎えることになる。詩人としてのいわば一つの周期を完了する時に谷川が試みたのは、言葉と画像の合体による写真詩集という新しいスタイルであった。

無論、新しいと言っても、それは谷川俊太郎にとって初めてだったという意味であり、現代詩の中で写真詩集というスタイルがそれまでに無かったわけではない。『絵本』よりも十七年前に刊行された村野四郎の『体

操詩集』は、その最も優れた例であろうか。

『体操詩集』は、新即物主義（ノイエザツハリヒカイト）に基づく村野四郎の第二詩集であり、二つの点で革新的であった。一つは、「体操」という、それまでの近代・現代の詩の題材としては似つかわしくない……むしろ、感情・感覚と精神の詩の世界とは対極にあるような、肉体とその運動の世界をテーマとしていることである。それは、村野自身、体操が得意であったことにもよるのだが、それ以上に、詩に意図的に健康な肉体と、そこに宿る健康な精神を持ち込もうとしているのであって、彼自身の言葉を借りれば、

「在来の憂悶詩に對抗することになれば、また望外のよろこびである。今日ではもう、詩人が本質としてヒステリーでなければならぬと言ふ理由は何處にもない。」²

『体操詩集』のもう一つの画期的な特徴は、詩に写真を組み合わせることである。詩篇は全部で十九、写真は十五枚が収録されており、その数からもわかるように、写真がすべての詩に対応しているわけではない。けれども、詩と写真の組み合わせられたページには、それまでの詩集に見られたような単なる挿画的意味合いを越えた、言葉と画像との緊密な関係性と、それによる対照、並びにハーモニーの効果が濃厚にうかがえる。このような『体操詩集』の独創性は、詩集の構成を担当した、詩人、写真家であり、また、画家、デザイナーでもあった北園克衛の尽力によるところが大きい。そして何より、北園自身が『体操詩集』に寄せた序文が、この詩集の特徴を的確に捉えて余すところがない。

「而して著者はその完璧な作品の一つ一つに對して極めて鮮明な寫眞を鋭く對立せしめているが、それらの優秀な寫眞はその強烈な物質感に依つて作品を衝撃し、その作品効果を一層顕著なものとしてゐる。然し乍らここに注目すべきは、それらの写真が決して所謂挿繪の概念に依つて求められたものでなく、又その作品は寫眞の解説として與へられたものでもない點であらう。このなかば突發的な作品と寫眞との遭遇こそは、この詩集の一つの新しいタイプを性格づけるものである。」³

『体操詩集』が刊行された一九三九年（昭和十四年）、谷川俊太郎はまだ九歳であるが、長じてこの革新的な詩集を読む機会があったはずであり、また、村野は後に詩誌『詩学』の作品投稿欄に携わった折、谷川の才能を発掘した一人とされていて、二人の關係は（少なくともその詩精神において）浅からぬものがあつたと思われる。實際、「詩人が本質としてヒステリーでなければならぬと言ふ理由は何處にもない」という信念のもとに「在来の憂悶詩に對抗した村野の姿勢は、そのまま二十億光年の孤独」で出発した谷川にも見事に受け継がれているのであり、それ故に例えば、先に引用した『体操詩集』に記されている北園の序文は、谷川の『絵本』の序文として読んでも何ら差し支えないほどに、その血統を正しく伝えている。

とは言つても『体操詩集』と『絵本』に、質的に異なる部分も多く認められることは確かである。中でも、この二つの詩集を比較した場合に最も目に付くのは、写真の撮影者に関してである。『体操詩集』では、レニー・リーフェンシュタールとパウル・ヴォルフの写真が用いられているのだが、リーフェンシュタールはベルリン・オリンピックの記録映画『オリンピア』を作成したことで著名な女流監督であり、また写真家

であつて、片や、ヴォルフは元々医師であつたが、今日では名機ライカの名を広めた写真家として世に知られていて、いずれにしても『体操詩集』の写真はプロの写真家の作品である。それに対し『絵本』では、谷川俊太郎自身が撮影した写真が用いられているのだ。

谷川は初期の頃から写真に非常な興味を持っていた。谷川が二十代に記した詩、歌、ラジオ劇、エッセイ等を集大成したアンソロジー『ONCE』には、同時期に谷川が撮った写真も四十五枚、掲載されている。それらの写真の「引き伸ばしは自分でやった」ということから、また、写し出されたセピア色の風景に独特の詩情が感じられることから、谷川はカメラを扱う際に、言葉扱うのと同等の愛着と感性を働かせようとしていたことがうかがえる。

この『ONCE』の末尾には当時の日記が載せられており、それらは、初めは確かに毎日の感想や思索をそのまま記録した文章であるのだが、日を追うごとに次第に言葉が詩的に結晶し始め、しまいには箴言に近い断章の連続と化していく。その最後の言葉、即ち『ONCE』の締めくくりとなっているのは次の一節である。

「我々がシャッターを押す前に、カメラは既に解釈してしまっている。科学の眼が対象をみている。」⁴

「科学の眼」による「解釈」に人間の感性が立ち入る隙は無い。しかし、だからと言って科学に詩、あるいは芸術一般を敵対させなければならぬというわけではなく、科学が切り捨てた部分を補い、むしろ科学を利用することによって、科学の先へ行き着くのが詩の本来の役割であろう。「万有引力とは／ひき合う孤独の力である」（二十億光年の孤独）という

引力の定義は、ニュートンの科学的定義ではどうしても説明できない宇宙の神秘を、精神と一体化させることにより、詩によって明らかにしている。

それはともかく、先に引用した『ONCE』の一節は、科学と詩の相違について語っているものであり、必ずしも写真の話をしているのではないのだが、図らずも写真のことに關して大変重要な問題を提起している。つまり、科学の眼が見る前に、人間の眼が見たことをカメラに見させることができれば、写真は詩を写し出すことができるかも知れないということだ。そうして、もしも詩に添えられた写真に、詩と同じほどの詩情が含まれていれば、それはおそらく、詩に共調し詩を裝飾するよりも、むしろ逆に、北園克衛の言葉を借りるなら、詩と「鋭く對立」し「作品を衝擊」するであろう。

このように十代の頃より写真に愛着を示していた谷川は、最終的に『S O L O』という自作の写真集を出版するまでに至るのだが、それは谷川が五十歳を超えて後のことである。しかしそれを遡る二十年前に、谷川は『絵本』において既に、自ら撮影した写真を言葉と同等の作品として扱う試みを示しているのだ。そうして言語芸術と視覚芸術とのコンビネーションは、実は後年、谷川俊太郎の詩の世界に独特の豊穡をもたらすことになるのである。

谷川には、絵や写真を挿画として用いている詩集もたくさんあるのだが、それらの視覚芸術にむしろ詩と同等の位置を与えている構成の詩集の方が、数の上では多いと思われる。絵画としては香月泰男とのコラボレーションである『旅』が最初のものだが、三番目の妻となった画家、佐野洋子との共作である『はだか』と『女に』は六十代を迎えた谷川の詩世界を代表する傑作であり、また、自身の最も愛好する画家、パウル・クレーの作品にインスピレーションを受けた『クレーの絵本』と『クレー

の天使』も、詩と絵画との「鋭く對立」した表現の可能性を示している点で鮮やかな光芒を放っている。

また、写真に關しては、丹地保堯の写真に一行詩を付した『50本の木』が比較的初期のものであるが、これは詩集というよりも写真集という位置付けであって、確かに詩よりも写真の方に重心がある。しかし、荒木経惟の写真に詩を對置させた二作『やさしさは愛じゃない』『写真ノ中ノ空』、百瀬恒彦の写真による『子どもの肖像』と田淵章三の写真による『子どもたちの遺言』という子どもシリーズ等では、詩と写真の比重が等しく、詩のみ、あるいは写真のみでも成立する作品が、各々の結合によって単体の時には持ち得なかった特性を激しく發揮しており、言葉のみの詩集とは明らかに異なる世界を現出している。

先述したように『絵本』は、初期の谷川の詩集の周期においては冬の時期に当たる。しかしながら秋に葉を落とし尽くした樹が、冬の間、秘かに、かつ入念に芽を準備し來たるべき春に備えるように、『絵本』は、視覚芸術とのコンビネーションという後年の豊かな花を咲かすための多くの芽を孕んでいるように思われる。

このように重要な『絵本』であるが、初版以降、写真の部分がすべて再録される機会はずっと絶たれていた。『二十億光年の孤独』以来の六つの詩集およびエッセイ集に含まれていた詩や未刊の作品のすべてを網羅した画期的な『谷川俊太郎詩集』にも、『絵本』は詩の部分のみで、写真は掲載されていない。この全集的な大冊の編集に谷川自身が関わっていることを思えば、これは不可思議でもあるが、詩集としての構成や装丁上の問題で写真を入れることは困難であったのだろう。

それゆえ、長らくの間、『絵本』の写真を眼にすることが可能だったのは、角川文庫の『空の青さをみつめている』と『谷川俊太郎詩集I』の

口絵に、二枚のみが入っているのだけであつた。けれども、昨今、谷川の初期の詩集の復刻が相次ぎ（復刻といっても、装丁は原本と異なっているが）、『絵本』も二〇一〇年に復刻され、その帯にもある通り「まぼろしの写真詩集」が半世紀を超えて、我々の前にその全貌を甦らせたのである。

二 復刻版『絵本』

原本の『絵本』は、縦二十四センチ、横二十五・六センチと、横がわずかに長いが正方形に近い判型で、小型であつた『二十億光年の孤独』のほぼ倍であり、それまでの谷川の詩集の中でも最も大きいサイズであつた。そうしてそれが、別張りの写真を（十分な余白の中で）活かすための大きさであり、判型であつたことは疑いない。

それに対して、復刻版『絵本』は縦、横とも十七・八センチと、ひと回り小さい正方形の判型となつてゐるが、「復刻普及版」としては原本の香りがある程度伝えていると言えよう。原本の外函には一枚の写真が貼られているだけで、詩集の題名も詩人の名前も表記がなく（背表紙には「絵本」と入っている）、それはいかにも限定の豪華版詩集らしい、静かだが確固たる主張を持ったデザインであり、また、何よりも写真詩集としての趣を漂わせている。復刻版ではさすがにそこまでの装丁で通すことは難しかったらしく、題名と作者名が入っている。けれども、「絵本」のロゴは、原本の本体表紙に使われているロゴと同一で、全体の瀟洒なデザインも昭和三十一年当時の雰囲気をも十分に伝えている。少なくとも、数十年以上の間、探し続けてきた原本のことを思い描きながら、手に取る者の胸を高鳴らせるに足る秀逸なデザインである。

何よりも特筆すべきは、原本の奥付を復刻版の奥付と併記しているこ

とだ。それは、原本の奥付には使用したカメラ（ロード三十五Ⅳ）等の貴重な情報が記されているからでもあろうが、そればかりではなく、原本のイメージを少しでも忠実に再現しようとする編者の熱意あるこだわりと周到な気配りが感じられるからだ。

しかしながら、不満を述べるとすれば、（原本には勿論無かつた）詩の英訳を復刻では併記していることであり、それを写真の余白に入れてしまったことである。この復刻版の編者、山田兼士は詩人でありフランス文学を専門とする学者でもあつて、「この英訳が加わることでさらに多様性と立体性を増幅」。すると記しているが、英訳に余白を奪われた写真は、むしろ立体的で豊かな余韻を失つてしまつてゐるのではあるまいか。

誤解を与えないように記しておくが、私は英訳詩を掲載していることに異を唱えているのではない。谷川は近年の詩集に英訳を併記することが非常に多く、詩の翻訳という一見絶望的に深い異言語の谷間をあえて軽々と超えようとするその試みは尊重すべきと思う。だが、右ページに詩、左ページに写真という見開き二ページの構成をとる『絵本』に、日本語の原詩と英訳詩とを共に載せようとすれば、英訳は日本語の原詩の下か、写真と同じページにしか入れることはできず、原詩のページにはもはやスペースのないことが明らかであれば、当然、写真のページに入れざるを得なくなる。

けれども、繰り返すまでもなく、『絵本』という詩集は何よりもその表題が示す通り、視覚のための本である。通常の意味で絵本の画が、単なる挿絵ではあり得ないように、『絵本』の写真は詩と対等の、あるいは場合によっては詩以上の重要性を持った作品である。写真のページにおける余白の意味合いは様々であろうが、少なくとも、そこに英訳が侵入することによって、写真の作品として持つ本来のポジションは失われ、

その結果、写真は挿画に近い状態に迫いやられてしまうのではあるまいか。その上に、復刻版『絵本』の場合には、写真を圧迫するようなレイアウトで英訳詩が詰め込まれている。そうまでして英訳詩を掲載する必要は本当にあったであろうか。

例えば、後年の谷川による写真詩集の構成と比べてみた場合、荒木経惟の写真による『やさしさは愛じゃない』では、詩が写真の余白に収まっているページはむしろ少なく、活字は往々にして写真の画面にまで入り込んでいる。それは、帯にもある通り「写真と詩はからみあい、反発し、戦いつづけ」ていることを如実に物語るレイアウトであり、荒木経惟の、ある意味で谷川とは正反対の破天荒な個性を示す、情念の絡み付くような画像に、谷川のあくまで端正で知的に制御された言葉が、時に荒々しく揺さぶられ挑発される様が見て取れる。

一転して百瀬恒彦の写真による『子どもの肖像』では、写真と詩のページがすべて厳格に区分けされている。写真と詩が同一のページに並ぶことは一度もない。それは、極めて紳士的に各々の持ち場をわきまえて、相手の領域を侵さないような構成であるが、かといって、互いに没交渉な印象を与えることは決してなく、詩と写真が独立したままで対位的な旋律を奏でている。

『子どもたちの遺言』（写真・田淵章三）では、同じように子供の写真に詩が付されているのだが、こちらは『子どもの肖像』とは対照的に、詩はすべて写真と同じページの余白に配置されている。この場合、余白と言っては言い過ぎかもしれないけれども、写真の方にウェイトがあるのは確かであって、その埋合せでもあるかのように、巻末に詩だけが再び掲載されているという、たいへんに珍しい構成になっている。

これら後年の写真詩集と比較してみても、『絵本』の詩と写真を並列

に対置する構成は極めてオーソドックスであり、そこには、詩人として既に名声を得た谷川が、自らの写真を詩と等価値に置いて、新たな表現形式を確立しようとする意気込みが非常に強く感じられるのだ。そのような点からも、復刻版において写真と同じページに英訳詩を掲載したことは、『絵本』の本来の意味を見失わせるものと思われてならない。

三 『絵本』の詩

『絵本』が谷川俊太郎の初期の詩作においては「冬」の時期に相当すると繰り返し述べてきたが、それは無論、写真詩集という谷川にとって初めてのスタイルに影響が見られるばかりではなく、収録された詩のテーマについても強く感じられることである。即ち、『絵本』の全十七篇を貫くのは、救いがたい喪失感であり、また、それゆえの深い寂寥感に他ならない。

では、ここから、『絵本』に収録されている詩篇について、順に考察を進めていこう。

冒頭に収められた作品の題名は「生きる」であるが、これは、十代の頃から谷川にとっては最も馴染み深い言葉であった。けれども、この言葉が、以前は若々しい輝きと、はるかな宇宙大の希望に満ちあふれていたのに比べて、ここでは、詩人を生かしているものが「死んだ魚」「雨に濡れた仔犬」「夕焼」「忘れられぬ記憶」「死神」と、むしろ「生」とは反対の「死」や「終わり」や「過去」をイメージするものによって象徴されている。つまり、生は、自ら強い輝きを発しているのではなく、死の闇や陰に包まれることによって、かろうじてそのかすかな光が見分けられるという状態になっている。

二番目に収められている「二つの四月」は、「七つの四月」という題名の詩を改作したものである。「七つの四月」は、実際は詩というよりも歌詞であり、友人の作曲家、寺島尚彦の曲が付されていた。この「七つの四月」の方にも、人の生の哀しさは歌い込まれているのだが、こちらの詩は全篇にわたって四月の桜のイメージで統一され、明るい軽妙な響きに満ちている。「どんな花が咲くかあたしは知らない」というリフレインは、最後まで、周りで咲いている花に気付かない無邪気な歌声として聞こえてくる。けれども、「二つの四月」には桜のイメージは全く無い。「どんな花が咲くか僕は知らない」というリフレインは、どんな花も咲かないことを暗示しているかのようだ。そうして、この詩における四月は、どこまでも暗く、蒼黒く、冷たく、湿っている。

三番目の「この日」。全二十三行のうち、十五行が「日」という言葉で終わる。実際、『絵本』にはこのような形式のリフレインをとる作品が、たいへん多く目に付く。「生きる」、「手」、「男」、「夢」、「私はかつてどこかにいたのに」、「道」がそうであり、その他の詩も、多かれ少なかれ同じ語句の繰り返しが見られる。そのような要素を全く含んでいないのは「祭」、「八月と二月」の二篇のみである。

谷川がこのような単純な形式のリフレインを用いて作品を書いたのは、『愛について』の中の「無題」が最初であろう。計二十一行の詩行がすべて「私は倦いた」というフレーズで始まるこの詩は、文字通り「倦怠」がテーマであり、題名の「無題」も実質的には、題名を付する気力もないような倦怠感を表していると言える。

また、『あなたに』に収められた「頼み」も同じスタイルで、頼みというよりも恨みに近いような「裏返せ」のリフレインが延々と続けられる。無論、同じリフレインを用いたスタイルでも、『愛について』の「地

球へのピクニック」のように、幸福感に満ちた作品が無いわけではないが、概して谷川の場合、リフレインは主題がネガティブな場合、あるいは、精神の停滞、不活発さを表現する場合に用いられることが多い。それは確かに、詩のテーマに直結したスタイルを谷川が意識的に行っている結果とも考えられる。が、同時に、谷川の詩精神あるいは詩法自体が衰弱して、単純なリフレインに頼るといふマンネリズムに陥っていることとの表れと思われる場合も少なくはない。「この日」に歌われている行きつ戻りつの停滞感は、ある意味で谷川自身の詩心の停滞を、意識的にも無意識的にも表しているのではあるまいか。

さて、『絵本』の中でも五番目の「手」が特に重要であるのは、この写真詩集に収められている写真のすべてが、手をモチーフにしていることによる。そういう意味で、逆説的ではあるが、この詩に関しては特に、詩だけを取り出せば一種の物足りなさも感じられる、と言ってしまったのも、この詩を貶めることには決してならないであろう。

無論、「手」は詩のみでも優れた作品であることを否定するつもりはないのだが、一旦、写真と対置された『絵本』のページで読んでしまうと、写真の果たしている役割が如何に大きいかを改めて認めざるを得ない。この詩と写真との関連については、稿を改めて述べることにする。

続く「誰でも」は喪失感、「八月」は虚無感、そして「男」は疲労感を歌っているが、谷川の詩精神は終末観に陥ることではない。その後の「女に」で、男女の愛に関する一種の信頼が復活する。

だから俺にはおまえが要る
生のそうして続いてゆく間
一日のいつまでも終らぬ間

（「女に」）

改めて考えれば、『絵本』の冒頭の「生きる」は、その題名の通り「生きる」ことの定義であり、この詩集全体に絶望的な雰囲気は漂っているものの、決して生の否定を示してはいない。しかしながら、「生きる」に続く六篇がいずれも生に懐疑的な内容のため、ここまでは陰鬱な短調のイメージが濃厚なのである。それが八篇目の「女に」に至り、ようやくかすかな光が差し込み、長調に転ずる気配が感じられる。

そうして、計十七篇のちょうど中間に位置する「祭」は、長調と短調の交錯する光と闇のハーモニーであろうか。

一日は置きざりにされてひとりで暮れてゆく

（祭）

『絵本』には「一日」「日」「今日」という言葉が多用されているが、かつて『二十億光年の孤独』や『62のソネット』の頃は生命力で充ちていた今日という日が、ここでは空虚な時間の墓場のようなイメージで描かれている。したがって、「人々の未来のために」という「祭」の最終行も決して救いとなり得ないのは、未来もいずれ置き去りにされる日となることが、既に暗示されているからである。

「祭」の終止音はそのまま「夢」へと引き継がれている。

夢 それは破れるだろう

（夢）

「夢」においてはこのリフレインがすべてである。リフレイン以外の、日常のありふれた光景を淡々と叙述する詩行は、その気になれば幾千万行でも延々と継続することができるが、それらの無限の堆積も、この一行のリフレインによって即座に崩壊し霧消するであろう。

「八月と二月」には、『絵本』における陰鬱さの理由を解く重要な鍵が示されている。その点では「二つの四月」にも同様の鍵は秘められているのであるが、「八月と二月」の方では、それが一層明確に表されている。即ち、ここで対比されているのは大人と子供の世界であり、それを太宰治の名言にならって言うならば、大人とは裏切られた子供の姿であり、また、夢の破れた子供の姿なのである。谷川における子供とは少年であり、少年は夢に破れて、夢を失うことで大人になるが、少女は夢を丸呑みし、排泄しながら成長して行く。『絵本』で谷川の詩が一つの周期を終えたということは、つまり、この詩人にとって少年期がここで完全に終わりを告げたということであり、その意味で『絵本』は谷川にとっての、一つの墓標とも言えるのだ。

少年は夜になっても泣きやまなかった

（八月と二月）

『絵本』の全篇の底流に絶えず流れ続けている短調の旋律が、実は、自らの少年期を葬らなければならなかった（詩の中では、仔犬を水没させることに象徴されている）この子供の泣き声であることに、読者はここではつきりと気付くであろう。

このように少年期を葬った詩人は、しかしながら、大人としては空虚な存在でしか在り得ないことが「私はかつてどこかにいたのに」に示されている。この一篇は『絵本』が何よりも少年期の挽歌であることを端的に表している。

「私はかつてどこかにいたのに」で少年の不在を歌った詩人は、「子どもと線路」において、少年の姿を最後にもう一度だけ復活させる。『絵本』の中でも絶唱というべきこの傑出した一篇において、谷川はまたし

でも大人と子供を対比させている。しかしながら、ここに描かれている内容がそれまでの詩篇と大きく異なるのは、ここでは大人と子供という二つの世界の単なる対比にとどまらず、大人の世界が子供の世界を「殺す」ものであることが、はつきりと記されているからである。

子供が電車に轢かれた時

夕陽はまるで終点のように

白いチョークの線路の向こうにかかっていた

（「子供と線路」）

子供が道路に書いていた白いチョークの線路、その終点、いわば子供の夢の終点を、紅い光と血の色の交錯する夕陽と見なしたイメージの鮮烈さ。そして、「子供は毎日忙しかった」のリフレインも、ここでは決して単調な繰り返しではなく、あたかも断崖のような破滅の終結に向かって、まさしく列車のように疾走して行く漸層法として扱われている点で、他の詩篇のリフレインとは全く異なる緊張感を孕んでいる。

「子供と線路」でクライマックスを迎えた『絵本』の詩群は、その後は一種のエピローグとも読める。「空」の各行には、それまでの詩篇の語句がこだましている。それらの例となる詩行を並置してみよう。

空はいつまで広がっているのか

（「空」一行目）

空 それは青いだろいういまでも

（「夢」）

ぼくらの生きている間

（「空」三行目）

生のそうしてつづいてゆく間

（「女」）

今日子供たちは遊ぶのに忙しい

（「空」九行目）

子供はその日も忙しかった

（「子供と線路」）

ひとりで暮れていつてしまうのか

（「空」二十三行）

一日は置きざりにされてひとりで暮れてゆく（「祭」）

「空」で上方に向けられた詩人の視線は、次には地上の道へと向けられる。しかし、空が何もない空白であるように、道もまた「誰の道でもない道」と記される。では、この「道」において、後半に現れる「通りやんせ」のリフレインは誰に対して発せられたものか。「空」と「道」の、姉妹篇ともいえるこの二作において、子供は死に、大人は蒸散して既にその影もない。すべてが失われた後に響く「通りやんせ」のリフレインは無の中にこだます弔いの言葉であると同時に、新しい季節の巡りを祈禱する呪文のようでもある。

『絵本』には一年の月を題名にした作品が四篇あり、それら、二月、四月、八月を題名にした一連の作品の中でも、「十二月」は文字通り最終に位置する。「十二月」に記された男女の愛は相変わらず不毛なものであるが、これはおそらく次の「家族」に見られるほのかな灯りを際立たせるための闇であろう。

『絵本』を締めくくる「家族」は、おそらく谷川自身が自らの救済のために、どうしても最後に置かなければならなかった詩篇であると思われる。以前は詩人の魂の中核にあった「子供」の死と、今日という日（あるいは過ぎてゆく時間）の空白、周りの世界の空虚さ、それらを歌い紡ぐ十六篇の後に、詩人が辿り着いたのは、家族という、疑いようもなく有機的な繋がりに支えられた存在の世界であった。男女の繋がりの虚し

さは繰り返して記されてきたが、子供が生まれることで連続する親と子の絆を断ち切ることは決してできない。子供はいつかその子供としての時代を終えるであろう。しかし、大人として新たな子供の誕生を見守ることはできる。家族という一つの宇宙で、男女はあたかも公転する惑星のように巡り合い、すれ違いながら、常に同じ軌道を回り続ける父母として互いの位置を確かめ合い、大人は親として、自らの子供の中に、一度は失われた子供の世界を回復することができる。

「家族」には、谷川俊太郎が、少年期の終焉という絶対的な危機を家族の認識によって脱し、自らの魂を救済した証が記されている。同時に、この後、詩人は大人として、また父親として成長し、新たな時代へと足を踏み入れていくことの予兆が示されている。

谷川は昭和二十九年に詩人である岸田衿子と最初の結婚をし、翌三十年には離婚している。『絵本』が出版されたのは昭和三十一年の九月であるから、この詩集はちょうど離婚という、谷川がおそらくそれまでの人生で直面した最大の危機の中で書かれた作品ということが出来る。恋愛や結婚は、ある意味で少年の夢の延長にあるが、その失敗である離婚は、何よりも大人の世界の壁の大きさ、厚さによって、詩人の魂にかつてない衝撃を与えたと思われる。それによって初めて、詩人は自らの少年期が終焉したことを意識したのである。したがってこれが、谷川の少年期の墓碑銘として記されたものだという意味では、この『絵本』という題名は、如何にも暗示的である。

以上は『絵本』の詩に関しての考察であったが、絵、つまりこの詩集に収められた谷川自身の手になる写真、及び写真と詩との関係性について述べるためには残念ながら既に紙面が尽きた。それらは、稿を改めて記すことにしたい。

注

- 1 「詩人の50年 谷川俊太郎展 ことばの宇宙を旅して」二〇〇三年七月三十日
十一月三日 於 軽井沢高原文庫
- 2 村野四郎、序文、『體操詩集』アオイ書房、一九三九年、カバー前袖
- 3 北園克衛、序文、同右書、カバー前袖
- 4 谷川俊太郎、『ONCE 1950-1959』出帆新社、一九八二年、三三五頁
- 5 山田兼士、「谷川俊太郎『絵本』の復刻について」『絵本』濔標、二〇〇五年付録、四頁
- 6 太宰治、「津軽」『太宰治全集7』ちくま文庫版、筑摩書房、一九八九年、四〇頁、尚、原文は「大人とは、裏切られた青年の姿である。」

参考文献（本文において言及したもの）

谷川俊太郎の詩集

- 『二十億光年の孤独』、東京創元社、一九五二年
- 『62のソネット』、東京創元社、一九五三年
- 『愛について』、東京創元社、一九五五年
- 『絵本』、的場書房、一九五六年（復刻版、濔標、二〇〇五年）
- 『あなたに』、東京創元社、一九六〇年
- 『谷川俊太郎詩集』、思潮社、一九六五年
- 『旅』、求龍堂、一九七〇年、絵・香月泰男
- 『50本の木』、あすか書房、一九八二年、写真・丹地保晃
- 『空の青さを見つめている』、谷川俊太郎詩集I、角川文庫、角川書店、一九八五年
- 『はだか』、筑摩書房、一九八八年、絵・佐野洋子
- 『女に』、マガジンハウス、一九九一年、絵・佐野洋子
- 『子どもの肖像』、紀伊国屋書店、一九九三年、写真・百瀬恒彦
- 『クレーの絵本』、講談社、一九九五年、絵・パウル・クレー
- 『やさしさは愛じゃない』、幻冬舎、一九九六年、写真・荒木経惟
- 『クレーの天使』、講談社、二〇〇〇年、絵・パウル・クレー
- 『写真ノ中ノ空』、アートン、二〇〇六年、写真・荒木経惟
- 『子どもたちの遺言』、佼成出版社、二〇〇九年、写真・田淵章三